Opłatę pocztową
uiszczono ryczałtem

ROCZNIK XI. WRZESIEŃ 1930. Nr. 129.

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

PISMO ILUSTROWANE, POŚWIĘCONE SZTUCE FOTOGRAFICZNEJ I GAŁĘZIOM POKREWNYM

Wychodzi we Lwowie

pod redakcją

JÓZEFA ŚWITKOWSKIEGO
nauczyciela Uniwersytetu we Lwowie

Wydawcy:

BARWIK & BORZEMSKI
Lwów, Kopernika 18.

JAN BUJAK
Lwów, Kopernika 4.

Przedpłata z przesyłką pocztową kwartalnie zł. 3·—, półrocznie zł. 5.—, rocznie zł. 9·—
Zeszyt pojedyńczy zł. —·80, z przesyłką zł. 1·05.
Przedpłatę przyjmuje firma: BARWIK & BORZEMSKI, Lwów, Kopernika 18., tel. 18-60.
i JAN BUJAK, Lwów, Kopernika 4., tel. 18-34.


LUMIÈRE
PŁYTY
BŁONY
PAPIERY
CHEMIKALJA
APARATY
publix

ROCZNIK XI. WRZESIEŃ 1930 Nr. 129

MIESIĘCZNIK FOTOGRAFICZNY

TONY I PLAMY

Jeden ze sposobów, jakie polecam mym uczniom uniwersyteckim do ocenienia wartości obrazu na matówce, polega na tem, aby po nastawieniu ostrem matówki *przybliżyć* ją ku objektywowi aż do uzyskania zupełnej nieostrości obrazu.

Polecam go dlatego, że bardzo poważną przeszkodą w ocenianiu walorów artystycznych obrazu wydaje mi się niesłychana ostrość i drobiazgowość rysunku, rzutowanego na matówce przez doskonałe anastygmaty nowuczesne. W tym chaosie szczegółów i drobiazgów gubi się oko fotografika niewprawnego i traci zdolność rozróżniania, co jest istotne dla wartości obrazu, a co błędne lub wprost szkodliwe.

Gdy zaś po nastawieniu ostrości przybliży się objektyw do matówki o tyle, aby obraz był zupełnie rozwiany i zamazany, wtedy wszystkie szczegóły rozpływają się w nieostrości ogólnej. Takie skrócenie — chwilowe oczywiście — rozciągu miechowego usuwa z obrazu wszystko to, co wprowadzało w błąd oko swem natręctwem, fotografik może zatem poświęcić całą uwagę wrażeniu ogólnemu, jakie nań wówczas obraz matówkowy wywiera.

Wrażenie to jest bardzo podobne temu, jakie odnosi malarz, gdy oko przymknie do wąskiej szczeliny, oglądając wycinek przyrody, lub temu, jakie odnosi krótkowidz, oglądając bez swych okularów przedmiot daleki. Na matówce niema wtedy żadnych konturów wyraźnych; są tylko *plamy* jaśniejsze i ciemniejsze, a nawet sam przedmiot główny jest również tylko plamą niewyraźną o konturach zamglonych.

Otóż, mając przed sobą jedynie plamy jasne i ciemne na różnych miejscach matówki, można zdać sobie sprawę z tego, czy *budowa* obrazu jest prawidłowa.

Jak wiadomo, obraz powinien mieścić w sobie jeden *przedmiot główny*, interesujący widza nietylko swym kształtem, lecz także natężeniem swego *tonu*, jużto najjaśniejszego, jużto najciemniejszego w całym obrazie*). Czy ton przedmiotu głównego ma być ciemniejszy czy jaśniejszy od otoczenia, jest to rzeczą wyboru, zależnego znowu od charakteru przedmiotu głównego

*) Tu zwracam uwagę na dość rozpowszechnione w piśmiennictwie naszem pomieszanie dwóch różnych pojęć, a to *tonu* i *barwy*. Pisze się nieraz o „tonowaniu“ obrazów na niebiesko lub brunatno, co jest wprost błędne. *Ton* może być tylko *ciemny* lub *jasny*, ale nigdy barwny, bo ton jest tylko pewnym stopniem w skali światłocienia, ale nie w palecie barw. Przenośnie czasem mówi się o tonie „ciepłym“ lub „zimnym“, a to na tej podstawie, że wrażenie „ciepła“ lub „zimna“ pewnej barwy zmienia sią ze stopniem jej nasycenia Plama jasno błękitna n. p. na tle ciemno błękitnem (tego samego odcienia) wydaje się „cieplejszą“ od otoczenia; a na odwrót plama jasno czerwona jest „zimniejsza“ od tła ciemno czerwonego, chociaż barwa obojga jest dokładnie jednaka.

i od zamierzonego wrażenia, jakie on ma wywierać.

Gdy n. p. przedmiot główny ma być najciemniejszy w tonie, wtedy już żadna inna część obrazu nie powinna zawierać tonu równie ciemnego; gdy zaś przedmiot główny ma „świecić“ i tem świeceniem przyciągać uwagę widza, wtedy całe otoczenie musi być ciemniejsze w tonach od przedmiotu głównego. Jeżeli w przestrzeni obrazu mieści się d r u g a plama o t a k i e m s a m e m natężeniu plam, co przedmiot główny, wtedy kompozycja obrazu jest wadliwa, wywiera bowiem wrażenie dwoistości i niezdecydowania.

A to sprawdzić można najlepiej właśnie po przybliżeniu objektywu do matówki. Wtedy przedmiot główny jest tylko plamą pośród innych plam, łatwo można zatem porównać, czy jest obok niego jeszcze druga plama o tonie tak samo jasnym, względnie ciemnym. Jeżeli jest taka, to nie pozostaje nic innego, jak tylko u s u n ą ć j ą z obrazu przez zmianę wycinka, a zatem przez przesunięcie kamery na inne stanowisko. Można w tym celu zwrócić kamerę nieco w prawo lub w lewo, wdół lub w górę, wreszcie przybliżyć ją do przedmiotu lub oddalić od niego.

W tych wypadkach, w których nie pomaga nic przesuwanie kamery w prawo lub w lewo, ani przybliżanie jej lub oddalanie od przedmiotu, musi się albo zaniechać zdjęcia, alboteż — jeżeli włada się którąś z technik szlachetnych — zdjęcia dokonać, a poprawkę tonów uskutecznić na pozytywie. Guma, bromolej i przetłok dozwala łatwo przesuwać wartości tonów, a więc rozjaśniać plamy za ciemne lub przyciemniać zbyt jasne.

Zdarza się nieraz, że mimo usunięcia z wycinka obrazu plam, co do tonu równorzędnych z tonem przedmiotu głównego kompozycja niewiele zyskuje na wartości. Bywa tak wtedy, gdy przestrzeń obrazu jest w jednej połowie jasna w tonie, a w drugiej ciemna; taki bowiem podział obrazu na połowę jasną i ciemną jest sprzeczny z regułą p o d z i a ł u z ł o t e g o i sprzeczny z regułą równowagi.

Podział złoty (o którym pisałem w zeszycie czerwcowym M. F.) wymaga nietylko, aby linje silne obrazu leżały na miejscach właściwych, dzieląc wycinek na części w stosunku 5 : 8, lecz nadto wymaga, aby powierzchnie tych części dzieliły się również w tym samym stosunku. Znaczy to, że podobnie jak żadna linja nie powinna biedz przez środek obrazu, połowiąc go symetrycznie, tak samo powierzchnia, zajęta plamami ciemnemi, nie powinna być równa powierzchni plam jasnych, lecz m n i e j s z a od niej l u b w i ę k s z a.

Obraz tedy powinien być we większości ciemny, lub we większości jasny; gdy przedmiot główny jest j a s n y w tonach, wtedy większa część o t o c z e n i a powinna być c i e m n a, a przeciwnie wtedy, gdy przedmiot główny jest ciemny. Tu tkwi podstawa starej reguły, która poleca portrety ciemne zdejmować na tle jasnem, a osoby jasne na na tle ciemnem.

Rzecz prosta, że ani przedmiot główny ani otoczenie nie bywa zazwyczaj jednolite w tonie, lecz składa się z tonów ciemniejszych i jaśniejszych, a dopiero p r z e w a g a tonów jasnych w sumie ogólnej nad ciemnymi — lub odwrotnie — nadaje przedmiotowi charakter jasnego, względnie ciemnego.

J e d n o l i t o ś ć w tonie czyto przedmiotu głównego, czy otoczenia, jest wprost s z k o d l i w a kompozycyjnie — z wyjątkiem wypadków bardzo nielicznych, celowo zamierzonych. Znane jest ogólnie wrażenie ujemne, jakie wywiera n. p. niebo jednostajnie białe lub szare nad całym krajobrazem, lub gładka powierzchnia wody, lub nawet rozległa błoń czy niwa, chociaż składa się z miljona kłosów, ale ton jej ogólny jest jednolicie szary. Podobnie nudno i nieinteresująco wygląda przedmiot główny, gdy jest mało zróżnicowany w tonach, a więc n. p. szary dom z dachem również szarym, lub twarz blondyna oświetlona płasko, bez cieni i plastyki.

Im b a r d z i e j z r ó ż n i c o w a n a

jest w tonach pewna część obrazu, tem silniej przyciąga uwagę widza do siebie. Z tego wynika, że przedmiot główny powinien być bardziej zróżnicowany w tonach, niż otoczenie, gdyż on właśnie ma najsilniej widza interesować. Błędem często popełnianym, który jednak wychodzi na jaw dopiero na odbitce, jest ten, że przedmiot główny ma tony mniej zróżnicowane, niż jakaś część podrzędna, wobec czego uwaga widza skupia się nie na tym zamierzonym przedmiocie, lecz na całkiem innej, przez fotografa niedocenionej części obrazu.

Błąd taki zdarza się szczególnie łatwo wtedy, gdy motyw zdejmowany ma wielką rozmaitość barw, a fotografik nie zdaje sobie sprawy z tego, jak te barwy wyjdą na negatywie. W naturze n. p. dom z czerwonym dachem odcina się wyraźnie od zielonego tła drzew, tworząc dla oka interesujący przedmiot główny; na negatywie (i pozytywie) jednak szarość dachu ma taki sam ton, jak szarość drzew, dom zatem, nie odcinając się niczem od tła, nie ściąga na siebie uwagi widza i schodzi do roli przedmiotu podrzędnego, a przedmiotem głównym wbrew oczekiwaniom staje się n. p. niebo z jasnymi obłokami.

Stąd fotografik musi przed dokonaniem zdjęciu uświadomić sobie dwie rzeczy:

1. co ma być przedmiotem głównym w obranym wycinku obrazu,

2. czy to, co dla oka jest przedmiotem głównym, będzie nim także na zdjęciu; innemi słowami: czy przedmiot główny zawiera rzeczywiście tony najsilniejsze w całym wycinku oraz dość zróżnicowane na to, aby mógł skupić na sobie uwagę widza.

Po przybliżeniu objektywu do matówki widać na niej, jak wyżej podałem, tylko plamy o różnych tonach, z pośród których przedmiot główny, jakkolwiek jest również tylko plamą niewyraźną, powinien przecież wybijać się ponad otoczenie natężeniem swych tonów. Uwzględniwszy jego barwy wobec barw otoczenia, a zatem upewniwszy się, że barwy te po przetłumaczeniu na tony skali czarnobiałej będą dostatecznie różniły się od tonów otoczenia, można zająć się tem ostatniem.

Otoczenie przedmiotu głównego powinno — jak wspomniałem — mniej ściągać na siebie uwagi widza, ale nie powinno być monotonne ani nudne. Portret na tle jednostajnie szarem będzie zawsze nudny, choćby upozowanie i oświetlenie osoby było niesłychanie kunsztowne; a tak samo ma się rzecz z krajobrazem, z naturą marwą, z rodzajem lub z architekturą.

Obraz jest wtedy dobry, gdy treścią swą skłania widza do następujących czynności psychologicznych: Już na pierwszy rzut oka zajmuje uwagę widza przedmiot główny, skłaniając go do przyglądnięcia się dokładnego. Obejrzawszy przedmiot główny we wszystkich szczegółach, przechodzi widz kolejno do różnych części otoczenia, aby po oglądnięciu ich powrócić jeszcze raz do przedmiotu głównego. Suma tych wrażeń optycznych budzi w nim zadowolenie estetyczne, a ponadto budzi pewne uczucie lub nastrój, jeżeli autor je wywołać zamierzał.

Gdy natomiast obraz jest wadliwie skomponowany, wteda oko widza błąka się niezdecydowane po całej powierzchni, szukając wśród różnych szczegółów napróżno jednego, któryby przemówił silniej niż inne i tem wyraził jakąś myśl przewodnią autora. Zdarza się wówczas nieraz, że widz znajdzie wreszcie jakąś część nieco wybitniejszą od innych, ale bynajmniej nie tę, która była zamiarem autora. Bywa tak n. p. wtedy, gdy fotografik niewprawny nada błędnem użyciem filtru wybitne walory tonalne tłu dalekiemu, zamiast przedmiotowi głównemu, lub znowu wywoływaniem niestosownem ciemne tony nieba wobec bieli obłoków przejaskrawi do tego stopnia, że punkt ciężkości obrazu przeniesie się na niebo, tworząc zeń przedmiot główny wbrew zamiarom autora.

Otoczenie tedy musi być podporządkowane przedmiotowi głównemu swymi walorami tonalnymi, ale nie powinno mimoto być puste ani nudne. Składać się powinno z tonów nie tak wybitnych, jak

przedmiot główny, ale zróżnicowanych o tyle, aby nie tworzyło płaszczyzny jednolitej w tonie, lecz dawało oku widza pewne urozmaicenie, dalekie jednak od niepokoju.

Rozkład plam jaśniejszych i ciemniejszych w otoczeniu powinien ponadto zachowywać pewną równowagę. Wspomniałem już wyżej, że brakiem równowagi grzeszy taka budowa obrazu, w której jedna połowa (górna lub dolna, lewa lub prawa) jest jasna a druga ciemna. Jeżeli w otoczeniu zawiera› się duża przestrzeń jasna, należy ją przerwać plamą ciemniejszą; przestrzeń ciemna natomiast wymaga ożywienia plamą jaśniejszą. Błędem jednak byłoby umieszczać w takiej przestrzeni d w i e plamy jednakiego tonu, n. p. dwa obłokl jasne w prawej i lewej części szarej płaszczyzny nieba; symetrja bowiem tylko w bardzo wyjątkowych wypadkach budzić może wrażenie estetyczne.

Rzecz prosta, że wszystko to jest o wiele łatwiejsze do wykonania malarzowi lub rysownikowi, niż fotografikowi. Mając przed sobą tylko białą powierzchnię papieru lub płótna, może malarz umieszczać na niej, gdzie chce, plamy ciemniejsze i jaśniejsze, choćby w naturze nie było podobnych; fotografik natomiast nie może stwarzać plam na pustej płaszczyźnie, jeżeli ich niema w naturze.

Otóż właśnie tem staranniej musi fotografik oceniać budowę obrazu p r z e d z d j ę c i e m, aby po niem nie doznać przykrych rozczarowań, a przysunięcie objektywu do matówki ułatwia mu to zadanie.

W kompozycjach portretu i natury martwej umieszczanie plam w miejscach potrzebnych da się często wykonać przez zmianę kierunku oświetlenia lub przez ustawienie w danem miejscu jakiegoś drobnego przedmiotu o tonie odpowiednim; w krajobrazie natomiast możebne jest to, jak wspomniałem, tylko przez zmianę stanowiska kamery, lub — gdy się ma na to dość czasu — przez wyczekanie na zmianę kierunku słońca, względnie na utworzenie się odpowiedniel formacji obłoków. Czasami także, gdy plama jest potrzebna nie nad horyzontem, lecz w terenie, oddać może usługi umieszczenie w nim s t a f a ż u żywego, a więc człowieka lub zwierzęcia.

Odnosi stę to — rzecz jasna — do planu w otoczeniu przedmiotu głównego, a nie do niego samego; umieszczając tedy stafaż w obrazie, zważać należy na to, aby ten stafaż swymi rozmiarami lub swym tonem nie „zgasił“ przedmiotu głównego i sam się nim nie stał. Stafaż tedy nie może być tak wybitny w tonie, jak przedmiot główny, aniteż tak pokaźny rozmiarami, lecz ma tworzyć tylko uzupełnienie otoczenia.

Streszczenie tego, co wyżej powiedziałem, daje następujące zasady budowy kompozycyjnej:

Obraz składa się z dwóch pierwiastków zasadniczych: z przedmiotu głównego i z jego otoczenia*).

Zarówno przedmiot główny, jak i otoczenie, są to plamy o różnem natężeniu tonów, a zatem plamy jaśniejsze i ciemniejsze.

Natężenie tonów przedmiotu głównego musi być większe, niż natężenie tonów w otoczeniu.

Przedmiot główny nie powinien być plamą o jednym tylko tonie, lecz posiadać odpowiednie zróżnicowanie tonów.

Otoczenie, jakkolwiek słabsze od przedmiotu głównego natężeniem swych tonów, powinno podobnież nie być jednolite, lecz składać się z plam jaśniejszych i ciemniejszych.

Rozdział tonów w otoczeniu powinien być taki, aby suma jasnych tonów nie była równa sumie tonów ciemnych, lecz mniejsza od niej lub większa.

Otoczenie nie powinno zawierać wielkich plam w jednym tonie; gdy są takie, należy w nich umieścić mniejszą plamę o innym tonie.

Symetrja, czyto w umieszczeniu przedmiotu głównego na środku obrazu, czy w roz-

*) Otoczenie dzieli się jeszcze zazwyczaj na część b l i ż s z ą widzowi, niż sam przedmiot główny, czyli na p r z e d p o l e, i na część leżącą p o z a przedmiotem głównym, tworzącą tedy t ł o obrazu; tu jednak nie wchodzę w te szczegóły.



Zagroda Fot. R. Mazurkiewicz



Kwiaty Dr. T. Cyprian

kładzie plam otoczenia, jest szkodliwa dla budowy obrazu.

Jeżeli plamą w otoczeniu ma być stafaż, musi być rozmiarami mniejszy, a tonami słabszy od przedmiotu głównego.

Przy ocenianiu tonów i plam na matówce zważać należy na to, jak barwy tych plam wyjdą w skali czarnobiałej negatywu.

J. Świtkowski.

◆◆

FOTOGRAFOWANIE KWIATÓW

Czyż jest na świecie autor, któryby choć raz nie spróbował zdjąć piękny bukiet kwiatów, stojący w efektownym flakonie na stole w pokoju? A jednak czy wiele z tych zdjęć przedstawia jakąkolwiek wartość obrazową?

Tylko bardzo nieliczne zdjęcia dają nam coś innego, niż bezładną mięszaninę płatków kwiecia, liści i badyli, wsadzonych przemocą do długiego jak żyrafa flakonu i wtłoczonych w nieodpowiednie, często przeładowane tło. Widać z tego, że zdjęcie przyniesionego do pokoju bukietu kwiatow nie jest tak łatwe, jakby się to zdawało. Zważać tu należy na szereg momentów, od których zależy nietylko techniczne udanie się zdjęcia, ale i jego wygląd estetyczny. Przejdźmy więc wszystkie te momenty po kolei.

Rodzaj kwiatów. Każdy kwiat ma swoje właściwości, wymagające uwzględnienia i podkreślenia. I tak: zupełnie inaczej będziemy opracowywali zdjęcie róż, a inaczej lilij. Są kwiaty, mało wdzięczne jako motyw, choć bardzo ładne w naturze; należą tu w piewszej linji te, które z bardzo drobnych szczegółów tworzą dużą całość, n. p. bez; dalej te, których cały urok tkwi więcej w barwie i zapachu niż w kształtach, a wreszcie kwiaty o wybitnej barwie czerwonej, która wychodzi na zdjęciu czarno, a szczegóły się gubią (płyta panchromatyczna nie cieszy się jeszcze uznaniem wśród amatorów).

Tak więc należy przedewszystkiem się zastanowić, czy dany kwiat da sam przez się ładny obrazek. Pamiętać przytem należy, że jeśli jeden kwiat nie jest z punktu widzenia fotograficznego interesujący, to z reguły tem mniej ciekawy będzie bukiet z tych kwiatów ułożony.

Kompozycja. Zasadniczym warunkiem pięknego zdjęcia jeąt należyte ułożenie kwiatów i tu mamy kilka możliwości. I tak: możemy utworzyć z kwiatów bukiet, umieścić go w stosownem naczyniu i fotografować całość. Ten sposób jest najpowszechniejszy, choć niekoniecznie najładniejszy.

Układając bukiet, trzeba pamiętać, że co innego jest bukiet, a co innego miotła, i nie pchać weń tyle kwiatów, ile się zmieści. Dwie, trzy czy cztery róże, tyleż lilij, bratków, chryzantem, dalij, czy innnych kwiatów zupełnie wystarczy, by dać wrażenie ładnego i bogatego bukietu.

Rozkładać trzeba kwiaty tak, by nie tłoczyły się jedne na drugich i miały między sobą sporo „powietrza“, by nie tworzyły układu symetrycznego, lecz robiły raczej wrażenie pewnej przypadkowości w układzie. Każdy kwiat powinien mieć za sobą tło a nie część drugiego kwiatu, przyczem nie każdy z nich powinien być „en face“, jako że i kwiaty mają profile, a nawet plecy. Układanie w jednym bukiecie różnych kwiatów jest rzeczą ryzykowną, bo nigdy nie wiadomo, co z tego wyniknie. Lepiej już trzymać się jednego rodzaju, odstępując od tej zasady tylko dla eksperymentu po rozważeniu, czy dane rodzaje kwiatów razem zebrane dadzą coś przyzwoitego.

Ważną kwestią jest wybór stosownego naczynia. Najpowszechniej używane wysokie, wąskie flakony mało się do tego nadają, bo aby zdjąć np. lilje wtakim flakonie, należałoby używać formatu płyt n. p. $4^1/_2$ x 24 cm,

co oczywiście nie da się uskutecznić. Na zwykłej zaś płycie $6^1/_2$ x 9 czy 9 x 12 dostaniemy mały i wąski flakonik, a po obu bokach puste tło. Jeszcze gorzej jest, jeśli amator poradzi sobie w ten sposób, że obetnie dół flakonu, gdyż wtedy kwiaty wystają z czegoś w rodzaju rury armatniej, uciętej gładko u dolnej części obrazu. Jeśli już mamy na zdjęciu naczynie, w którem mieszczą się kwiaty, to musi ono albo być całe, albo przynajmniej w takiej części, by ta jasno się tłumaczyła.

Oczywiście dla zmniejszenia wysokości zdjęcia nie można wkładać nenufarów do czary lub kuli szklnej, bo kształt obu tych składników obrazu, którymi są kwiat i naczynie, jest tak różny, że nie można tego na jednem zdjęciu pogodzić. Tak samo bogato malowane, rzeźbione i ornamentowane naczynia są niestosowne, gdyż przytłaczają same kwiaty, dla których przecież są tylko oprawą. Jeśli zdejmujemy kwiaty w przeźroczystem naczyniu szklanem, należy do niego nalać wody, ewentualnie nawet lekko zabarwionej, by ją na zdjęciu było widać (kilka kropel atramentu). Ogólnie biorąc, do kwiatów smukłych nadają się smukłe naczynia, do okrągłych niskie.

Lepszym sposobem kompozycji jest zdejmowanie kwiatów z bliska, bez żadnych akcesorjów. Wystarczy wtedy jeden lub dwa kwiaty, zdjęte w naturalnej często wielkości przyczem niewiele szkodzi, że „wyrastają" z dolnego brzegu obrazu.

Tego rodzaju zdjęcia, należycie oświetlone, są bodaj najpiękniejsze. Nie należy jednak przy nich dążyć do uzyskania bezwzględnej ostrości wszystkich części przez daleko idące przysłonięcie objektywu, gdyż wówczas całość robi wrażenie pewnej martwoty. Jeśli jedna część kwiatów nietylko może, ale nawet powinna być nieostra, to zawsze tylko ta, która jest na tylnym planie. Przedni plan musi być bezwzględnie ostry (pomijając efekty soft-focius), o ile całość ma dobrze wyglądać. Jak takie zdjęcia wyglądają, wskazują załączone ilustracje.

Tło. Kwestja tła nie jest skomplikowana, o ile się pamięta, że rola jego musi zawsze być drugorzędna — tło musi być tylko uzupełnieniem obrazu i nie może rzucać się w oczy. Dlatego musi być gładkie, spokojne i nieskomplikowane — jasne lub ciemne, czasem nawet głęboko czarne. Białe tło niest ładne, bo kwiaty na niem wyglądają nienaturalnie. Tło nie powinno być tej samej barwy co kwiaty, bo te wtedy zlewają się z niem, zatracają kontury; musi być jaśniejsze (przy ciemnych kwiatach) lub ciemniejsze (przy jasnych), przyczem należy uwzględnić to, że barwne kwiaty na płycie dostaną odcień jaśniejszy lub ciemniejszy, zależnie od jej barwoczułości i rodzaju filtru.

Tak n. p. czerwone kwiaty bardzo ładnie wyglądają na czarnem tle, ale na zdjęciu zleje się to wszystko razem w jedną nieforemną masę. Bardzo ładnie wyglądają cienie, padające od kwiatów na tło; do tego trzeba jednak bardzo miejętnej kompozycji, bo tło nie może być zbyt blisko kwiatów.

Oświetlenie. Światło jest duszą, jest istotą właściwie każdego obrazu; nieraz najpospolitszy przedmiot, umiejętnie oświetlony, daje nam arcydzieło. A już zwłaszcza kwiaty, których delikatne korony przybierają całą gamę tonów, zależnie od światła padającego na nie lub przeświecającego przez nawpół przeźroczyste płatki.

Światło, padające „klasycznie" z przodu i z boku, daje zbyt „objektywne" obrazy, bardzo ładne, doskonale modelowane, ale nieco nudne i pozbawione uroku. Światło znowu z za kwiatów daje w zasadzie sylwetę, która może być czasem cudowną, gdy kontur kwiatu jest zajmujący, ale na ogół rzadziej się nadaje. Trzeci rodzaj światła, z boku, najłatwiej daje ładne efekty, zwłaszcza gdy ustawimy kwiaty w kącie pokoju w cieniu i rzucimy na nie z boku silny snop światła słonecznego, padający z okna. Niezrównana będzie wtedy plastyka i żywość obrazu. Załączone zdjęcia są przykładem tego rodzaju oświetlenia.

W rękach wprawnego amatora doskonałe usługi oddaje kombinacja różnych świateł, n. p. z boku i z za kwiatów, i t. d. Ale

tego rodzaju efekty należy starannie przemyśleć, by uniknąć niespokojnsgo wrażenia, jaki wywiera objekt, oświetlony z dwóch punktów tak silnie, że można na obrazie ustalić kierunki, z których promienie padają. W każdym jednak razie studjum oświetlenia jest jedną z najciekawszych rzeczy i można godzinami je kombinować, odkrywając coraz nowe rzeczy.

Naświetlenie. Obliczenie czasu naświetlenia należy przeprowadzić starannie przy pomocy tabeli, biorąc w razie wątpliwości raczej dłuższy, niż krótszy czas naświetlenia. Używanie zbyt małej przysłony jest niewskazane, raz ze względów artystycznych, jak to już podnosiłem, a powtóre dlatego, ponieważ kwiaty, zwłaszcza świeżo zerwane, nawet w pokoju, przy zupełnie spokojnem powietrzu, wykonywają drobne ruchy, niewidoczne dla oka, ale wystarczające, by spowodować nieostrość zdjęcia, liczonego na minuty. Poniżej przysłony F : 18 nie radzę nigdy schodzić, z reguły pracując przy F : 6,3 do F : 9.

Płyta i filtr. Jest rzeczą oczywistą, że objekt tak barwny, jakim jest kwiat, należy fotografować jedynie na dobrej płycie barwoczułej z dobrym filtrem, jeśli chce się uniknąć niemiłych niespodzianek. Rzecz to jest tak oczywista, że nie trzeba o niej wspominać.

Wywoływanie. Niema nic łatwiejszego, jak przez zbyt twarde wywołanie zepsuć zupełnie negatyw. Zникną wtedy subtelne szczegóły w płatkach kwiatów, które sztywnie i biało rysować się będą na ciemnem tle, jak gdyby były wycięte z blachy. Doskonałe rezultaty daje tu wywoływanie przewlekłe; przy wołaniu we wanience należy pracować płynem dość silnie rozcieńczonym wodą, nie przerywając jednak wywoływania, dopki nie wyjdą dokładnie drobne szczegóły nawet w cieniach.

Ładnie wykonane zdjęcia kwiatów, ewentualnie powiększone, a zwłaszcza serje takich zdjęć, są bardzo cenne nietylko z punktu widzenia estetycznego, ale nieraz nawet naukowego. A opracowywanie ich daje sporo przyjemności i zadowolenia.

Dr. T. Cyprian

◊◊

NA CO SĄ INSERATY?

Kiedy postanowiłem zająć się fotografowaniem, pierwszą rzeczą było obznajomić się — nie ze zasadami fotografji, bo te w ogólnych zarysach znałem z ławy szkolnej, lecz z fabrykatami kamer i objektywów. Postąpiłem zatem w sposób podobny, jak postępuję przy instalowaniu nowych maszyn do jakiejś fabryki, to znaczy: pozamawiałem katalogi i cenniki według adresów, wyszukanych w inseratach czasopism i książek.

Teraz, mimo że fotografję uprawiam oddawna i znam dość dobrze wszelkie nowości w tej dziedzinie, nie zaniedbuję nigdy uważnego czytania inseratów, a nierzadko także sprowadzania nowych katalogów i cenników. Daje mi to liczne korzyści i sądzę, że korzyści podobne mogą mieć także wszyscy Czytelnicy czasopism, jeżeli zechcą poświęcać inseratom więcej uwagi, niż to się zwykle dzieje.

Niesłusznie uważa się inseraty za jakiś niepotrzebny dodatek do czasopisma lub do dziennika. Nie przypuszcza zapewne nikt, że ogłoszenia umieszczane są w czasopismach bezpłatnie; a skoro fabryki za nie płacą, to chyba nietylko na to, aby miały przyjemność widzieć swe ogłoszenie wydrukowane.

Cel inseratów jest ten, aby z nich miały pożytek trzy strony: naprzód fabryka, która inseraty zamawia i za nie płaci ogromne sumy, potem czasopisma, które biorąc za inseraty więcej, niż sam koszt składu i druku pochłania, mogą resztę dochodu zużyć na ilustrowanie czasopisma, a wreszcie czytelnicy, którzy z ogłoszeń mogą się dowiedzieć,

jakie artykuły która fabryka wyrabia, mogą porównać jakość i ceny wyrobów różnych fabryk.

Znam wielu ludzi, którzy mają zwyczaj dopiero w sklepie namyślać się, co mają kupić. Tacy ludzie zabierają mnóstwo czasu i sobie i kupcom, nato tylko, aby wreszcie kupić coś, może niekoniecznie najprzydatniejszego, ale takiego, co sprytny kupiec wcisnął im w rękę, widząc brak decyzji u klienta; a wcisnął oczywiście nie to, co najlepsze, lecz to, na czem ma zysk największy, lub co mu już długo w sklepie zawadzało.

W sklepach fotograficznych bywa tak może rzadziej niż w innych, gdyż tu kupcy liczą się z tem, że klient po nabyciu kamery będzie jeszcze kupował stale płyty, papiery i inne materjały, a więc starają się klienta pozyskać sobie dobrem kupnem kamery. Rzecz prosta jednak, że inaczej obsługują w sklepie klienta, wiedzącego, czego chce i jakie są szczegóły budowy żądanej kamery, niż takiego, który wszedłszy do sklepu, ogląda naprzód wszystkie najdroższe kamery potem rzutniki, objektywy, trójnogi, płuczkarki, aby po godzinie kupić pudełko płyt lub nabój utrwalacza.

Otóż z inseratów w czasopismach można dowiedzieć się bardzo szczegółowo, jakie są własności danej kamery, objektywu, płyty lub papieru, gdyż fabryki w ogłoszeniach swych opisują dokładnie poszczególne wyroby, podając w każdem nowem ogłoszeniu treść inną niż poprzednio. Treść taką miewają jednak tylko inseraty w czasopismach fachowych, a więc we fotograficznych, nie zaś w tygodnikach literackich lub w prasie codziennej.

Kto czytuje uważnie inseraty, może bez trudu zapoznawać się ze wszystkiemi nowościami we wyrobie przyrządów i materjałów fotograficznych. Jeżeli zawarte w ogłoszeniach szczegóły nie wydają się mu dostatecznemi, może bardzo tanio — bo za cenę pocztówki — uzyskać broszurę, prospekt, lub cennik, opisujący dokładnie wyroby danej fabryki. Wystarczy napisać do niej pocztówkę z żądaniem bezpłatnego przysłania prospektu lub katalogu, co fabryki czynią bardzo ochotnie. Równie uprzejmie odpowiadają fabryki na listowne żądania wyjaśnień lub opisów, na tej drodze zatem można uzyskać wyczerpujące wiadomości o wszystkiem, co zamierza się kupić. Niektóre fabryki wysyłają na żądanie nawet próbki bezpłatne swych materjałów, można zatem wypróbować je przed zakupnem większej ilości w sklepie.

Żądając takich katalogów, opisów lub próbek, należy zawsze powoływać się na czasopismo, w którem znajduje się ich ogłoszenie, gdyż fabryki pragną wiedzieć, w którem czasopiśmie czytelnicy najwięcej interesują się ogłoszeniami.

Czasopisma same również odnoszą korzyść z tego interesowania się czytelników inseratami, gdyż wtedy fabryki chętniej zamawiają inseraty, a dochód z nich służy na lepsze uposażenie czasopism, czy to w treść, czy w ilustracje.

Cena prenumeraty czasopisma bywa zazwyczaj bardzo niska, cały zatem dochód z prenumeraty, choćby czytelników były dziesiątki tysięcy, nie wystarcza nigdy na pokrycie kosztów wydawnictwa. Prócz kosztów składu, druku, papieru, broszurowania i wysyłki każdego zeszytu, ma czasopismo jeszcze do pokrycia wysoki koszt klisz ilustracyjnych, a dalej koszt papieru i druku ilustracyj. Ponadto wydatkiem bardzo poważnym są wynagrodzenia autorów za artykuły zamawiane do druku przez redakcje czasopism, a za granicą ponadto honorarja za obrazki, dostarczane czasopismom do reprodukowania w ilustracjach.

Otóż część znaczną tych wszystkich wydatków pokrywają wydawnictwa dochodem z inseratów. Im więcej inseratów ma czasopismo, tem lepiej może być uposażone w treść i ilustracje, gdyż wtedy może opłacać artykuły zamawiane u autorów poważnych, nie zadawalając się tylko artykułami przysyłanymi dobrowolnie przez czytelników; nadto może łożyć więcej na artystyczne wykonanie ilustracyj, a wówczas chętnie dają swe pracę

do reprodukowania także artyści najpoważniejsi.

Jasne jest tedy, że czytelnicy, którzy uważnie czytają inseraty i żądają przysyłania sobie prospektów lub cenników, nietylko korzystają sami bardzo wiele bez kosztów szczególnych, lecz także przyczyniają się do rozwoju swych czasopism pośrednio, przez dawanie fabrykom dowodu, że inseraty ich w danem czasopiśmie nie idą na marne, lecz znajdują zainteresowanie u czytelników.

Inż. L. Brzozowski.

Artykuł powyższy, jakkolwiek treść jego nie jest ściśle „fotograficzna“, umieszczamy tem chętniej, że wywody jego są bardzo słuszne, a Czytelników naszych prosimy gorąco, aby w mierze jaknajszerszej korzystali ze zalecanego przez autora zamawiania z fabryk cenników i prospektów, gdyż takie powoływanie się na „Miesięcznik“ zapewni mu liczne inseraty ze strony fabryk, a w następstwie dalszy rozwój i udoskonalenie czasopisma.

Redakcja.

◆◆

ZDJĘCIA RUCHU

Z pośród promieni świetlnych, biegnących od oka naszego do oglądanego fotogramu, oko, jak doświadczenie poucza, jest w stanie zróżnicować tylko te, które pochodzą z punktów, mogących wytworzyć w oku kąt nie mniejszy od $^1|_{30}{}^0$ czyli 2'. Na fotogramie więc wszystko to, co będzie od tworzenia rozpiętości takiego kąta drobniejsze, zostanie przez oko odczute już tylko jako punkt. Najmniejsze oddalenie fotogramu od nieuzbrojonego oka mierzy przecięnie 25 cm. Z rachunku trygonometrycznego wynika, że w tych warunkach z fotogramu pozostanie dla oka zaledwie punktem krąg o średnicy od $^1|_5$ mm do $^1|_4$ mm. Ostrość zatem ponad tę granicę jest na fotogramie zbyteczna.

Praktycznie stwierdzona zasada, że zamiast przyjmowanej ostrości do $^1|_{10}$ mm wystarcza ostrość na fotogramie od $^1|_5$ mm do $^1|_4$ mm, prowadzi do wyrażania średnicy kręgu dopuszczalnej nieostrości przez tysiączną część najmniejszej odległości naszego widzenia. Przy dokonywaniu zdjęcia objektywem o ogniskowej, wynoszącej tyleż co i najmniejsza odległość naszego widzenia („f“ — 25 cm), a zatem już bez potrzeby powiększania, średnica kręgu nieostrości w negatywie i na odbitym z niego fotogramie odpowiadać będzie $^1|_4$ mm

$$\left(\frac{„f“}{1000} - \frac{25\ cm}{1000}\right).$$

Średnica kręgu nieostrości w negatywie od $^1|_4$ mm mniejsza bywa potrzebną, ale przy dokonywaniu zdjęcia objektywem z ogniskową od 25 cm mniejszą i to tylko na wypadek powiększania negatywu. Dla możności oglądania gotowego fotogramu z właściwego 25-cio centymetrowego oddalenia wskazane jest powiększanie przeważnie tylokrotne, ile razy ogniskowa zastosowanego objektywu mieści się w 25 cm. W przewidywaniu więc mniej więcej dwukrotnego powiększenia negatywu, otrzymanego przy zdjęciu ogniskową około 10 cm, negatyw musiałby istotnie posiadać krążek nieostrości o średnicy $^1|_{10}$ mm. Zdjęcie, dokonane ogniskową większą od 25 cm, lub fotogram znaczniej powiększony, oglądamy już z oddalenia od 25 cm większego, i wtedy średnica krążka nieostrości na fotogramie może być nawet od $^1|_4$ mm większa.

Fotogram jest zawsze poprzedzany przez negatyw. Drogi od negatywu do fotogramu bywają różne, ale odczuwanej przez oko ludzkie dokładności rysunku na fotogramie w porównaniu z zawartą w negatywie drogi te nigdy nie powiększą. Maleje też ścisłość rysunku negatywu przy jego powiększaniu, któremu ulega przecież jednocześnie i średnica kręgu nieostrości. Aby ścisłość ta nie przekroczyła koniecznej na fotogramie granicy, powiększany negatyw musi wykazy-

wać już naprzód określony stopień ostrości. Nie może być przeto mowy o ostrości w negatywie bez brania odrazu pod uwagę wyników tej ostrości na uzyskiwanym z negatywu fotogramie.

Zupełny brak ostrości na fotogramie odwraca od niego nasze oko, nadmiar znów na nim ostrości sprawia na nas wrażenie martwoty. Nie jest inaczej zwłaszcza wtedy, gdy fotogram ma oddawać jakiś ruch, ma o tym ruchu do nas mówić.

Dla odpowiedniego zgodnie z powyższem pochwycenia przy zdjęciu na płytę ruchu przedmiotu, wykazującego szybkość „v“ (ilość centymetrów drogi, przebywanej w ciągu jednej sekundy), właściwą jest migawka z czasem naświelania:

$$„t“ = \frac{1}{50\ v} \cdot \frac{a}{f}\ \text{sek.},$$

gdzie „a“ też w centymetrze wyraża oddalenie zdejmowanego przedmiotu od objektywu z ogniskową „f“ cm. Wzór ten daje czas dostatecznego i celowego naświetlania przy kierunku ruchu względem osi objektywu prostopadłym (n. p. od prawej strony ku lewej i od góry na dół lub odwrotnie). Gdy kierunek ruchu nie będzie prostopadły, a do osi objektywu równoległy lub ukośny, wystarczyć może naświetlanie około trzech razy dłuższe (wogóle tem dłuższe, im kierunek ruchu skośniejszy).

Przed naszą kamerą n. p. z objektywem „f“ = 8 cm w oddaleniu od nas „a“ = 8 m = 800 cm (= 100 „f“) od naszego prawego ramienia ku lewemu (kierunek ruchu względem osi objektywu prostopadły) przechodzi człowiek krokiem zwykłym (wtedy jego „v“ = 1,5 m = 150 cm). Zastosować należy migawkę z czasem naświelania $„t“ = \frac{1}{50\ .\ 150} \cdot \frac{100\ f}{f} = 1/75$ sek.
Jeśli człowiek ten będzie się od nas oddalał, lub ku nam zbliżał w kierunku do osi objektywu skośnym, wystarczy migawka „t“ = 1/25 sek. (1/75 sek. . 3).

Gdybyśmy zdjęcie to z „f“ = 8 cm zamierzali powiększać trzykrotnie $\left(\frac{25\ cm}{8\ cm}\right)$, czasy naświetlań muszą być skrócone i mają wynosić: zamiast 1/75 sek. — prawie 1/250 sek. (1/75 sek. : 3), względnie 1/75 sek. Nieodzowność skracania czasów naświetlań może zmuszać do zastosowania przy objektywie większej przysłony lub użycia bardziej światłoczułej płyty.

S. E. Sokołowski.

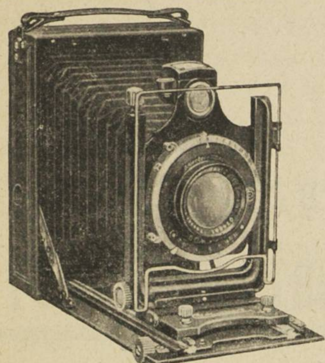
KĄCIK POCZĄTKUJĄCYCH

Poprawianie błędów naświetlania

Ważna jest obserwacja jak zachowuje się wywoływacz wobec płyty trafnie naświetlonej, a jak zachowuje się wobec niedoświetlonej, lub prześwietlonej. Obserwacją uważną tego tego zachowywania się można dość rychło dojść do wprawy dostatecznej, aby już po dwuminutowem działaniu wywoływacza określić, czy płyta była naświetlona dobrze, czy też za długo lub za krótko.

Mając taką wprawę, można nie tylko ratować płytę źle naświetloną w ten sposób, że wywołuje się ją odpowiednio krócej, względnie dłużej, lecz można nadto stosować pewne zabiegi zaradcze, aby błędy w długości naświetlenia wyrównać, przynajmniej w granicach możebności.

Cóż można zaradzić, gdy naświetlenie płyty było za krótkie? W tych miejscach płyty, które odpowiadają przedmiotom jasnym, mocno oświetlonym, płyta po 2 minutach wywoływania wykazuje już wprawdzie pewne zarysowanie się szczegółów: w tych miejscach jednak, które odpowiadają przed-



Czy macie Państwo już nowy

Certosport

dla najbardziej wybrednych, a jednak szczególnie tanio!

6·5×9 i 9×12 z jasnością 4·5 i 3·8.

Proszę żądać niewiążącego pokazu od swojego sprzedawcy. Napewno się spodobają. **Proszę szczególnie zważać na**: czołówkę zginaną i wyjątkowo szerokie podwójne zębatki. Certo Spezial-rozpórki, które lekko i elastycznie (nie sztywnie) pracują, automatyczne nastawianie zaskoku, patentowany sposób przytwierdzenia miecha i wiele innych zalet.

Katalog 1930 bezpłatnie.

CERTO-KAMERA-WERK

DRESDEN — ZSCHACHWITZ 15.

Nareszcie ukazał się



nowy papier portretowy

Agfa-Portrait

który dzięki niezwykle artystycznej powierzchni oraz możności otrzymania — tylko przez wywoływanie — szerokiej skali tonów czerwono-brunatnych zadowoli wszelkie wymagania

Szczegóły oraz próby w jeneralnem przedstawicielstwie:

J. Freider i S-ka, Warszawa, Królewska 35, tel. 92-10

miotom ciemnym lub ocienionym, powierzchnia płyty jest jednolicie biała,bez śladu rysunku.

Gdy płytę zostawimy na dalsze dwie minuty w tym samym wywoływaczu, okaże się, że miejsca, które były poprzednio białe, pozostaną i nadal białe. bez rysunku, bo tam, gdzie światło było za słabe i wrażenia nie wywarło, żaden wywoływacz nic nie wydobędzie. Miejsca natomiast, które były szare, teraz po dalszych dwóch minutach pociemniają tem mocniej i jako wynik otrzymamy negatyw, na którym będą miejsca bardzo ciemne obok całkiem przejrzystych.

Inny jednak będzie wynik wtedy, gdy płytę, na której po pierwszych dwóch minutach spostrzegliśmy niedoświelenie, wyjmiemy odrazu z wywoływacza i włożymy do czystej wody. Tam już niema wywoływacza, któryby mógł dalej czernić miejsca dotychczas szare, bo właśnie zużył się na tych miejscach; pozostał natomiast niewyczerpany jeszcze tam, gdzie na płycie są miejsca całkiem białe. Gdy płyta leży przez kilka minut we wodzie, te zapasy wywoływacza którym warstewka żelatynowa nasiąkła, zdołają wydobyć przynajmniej tyle szczegółów w miejscach płyty słabiej naświetlonych, ile ich wogóle dać może to słabe działanie światła.

Wynikiem będzie negatyw, oczywiście również niedoświetlony, ale przynajmniej nie tak przesadnie czarny w „światłach“ przedmiotu, i nie tak pusty w „cieniach“.

Zabiegi wprost przeciwnego rodzaju potrzebne są wtedy, gdy po dwuminutowem wywoływaniu okaże się, że płyta była naświetlona za długo. Są na niej wtedy miejsca ciemne przedmiotu już dostatecznie wywołane, a tylko miejsca jasne są jeszcze za słabe, bo tylko zaledwie tak samo szare, jak miejsca ciemne.

Należy tedy użyć środka, któryby powstrzymał od działania wywoływacz w miejscach ciemnych przedmiotu, ale pozwolił mu działać dalej na miejsca jasne.

Środkiem takim jest n. p. bromek potasowy (tekże kwas borowy i inne). W każdej ciemnicy fotograficznej powinien być zawsze pod ręką roztwór 10 proc. bromku potasowego. Działanie jego jest tak wybitne, że już kilkanaście kropel roztworu, dodanych do wywoływacza, powstrzymuje znacznie jego działanie, i to powstrzymuje znaczniej na miejscach słabo naświetlonych, podczas gdy „światła“ przedmiotu mogą się wywoływać nadal bez trudności.

Gdy zatem dostrzeże się, że płyta jest prześwietlona, należy zaraz dodać bromku potasowego do wywoływacza, a to dodać go tem więcej, im znaczniejsze było prześwietlenie (im czarniejsza jest płyta). Wywoływanie opóźnia się przez to; należy zatem płytę zostawić we wywoływaczu na dalszych 4—8 minut, a w każdym razie dopóty, aż na stronie odwrotnej (szklanej) płyta będzie miała bardzo wyraźny i ciemny rysunek, przynajmniej w „światłach“ przedmiotu.

Są ponadto inne jeszcze sposoby ratowania płyt błędnie naświetlonych, jak n. p. ogrzewanie wywoływacza przy niedoświetleniu, a oziębianie go lodem przy prześwietleniu, sposoby te jednak wymagają już bardzo znacznej biegłości technicznej.

K Słonimski.

◆◆

NASZE RYCINY

„Zagroda“ Mazurkiewicza jest pierwszym obrazem tego autora, jaki umieszczamy w naszem czasopiśmie; na umieszczenie praca ta zasługuje zupełnie zarówno dobrem ujęciem motywu, jak zharmonizowanymi walorami tonalnymi. Nieznaczna wada monotonji przedpola miała źródło prawdopodobnie w staraniach autora o wybitniejsze podkreślenia przedmiotu głównego, t. j. samej zagrody; w tymże celu umieścił w nim autor stafaż trafnie dobrany.

Praca Rodkowskiego jest dobrem stu-

djum charakterystycznej głowy dra P. Dąbkowskiego, profesora prawa na Uniwersytecie lwowskim. Oświetlenie dostosował autor do wydobycia odpowiedniej plastyki w modelacji głowy bez zbytecznej twardości światłocienia, a ciasne obcięcie wycinka obrazu skupia całą uwagę widza na twarzy portretowanego.

Dwa zdjęcia kwiatów Cypriana są ilustracją do jego artykułu, okazującą poglądowo, jak wdzięczne obrazki uzyskać można z motywów otoczenia codziennego, jeżeli poczucie artystyczne połączy się z pewną wprawą techniczną. Bardzo wdzięczne w linjach i formach są konwalje, zwłaszcza w oświetleniu zastosowanem przez autora, a więc dostatecznie miękkiem, aby nie zatracić jedwabistości kwiatu. Inaczej potraktowana jest druga praca, w której autor trafnie umiał zachować charakterystykę, nieco masywną, dużych płatków kwiatu, i oświetlić je plastycznie.

◊◊

PRZEGLĄD PISM POLSKICH

Fotograf Polski (Warszawa) zawiera na wstępie zeszytu sierpniowego obszerny artykuł A. Połtorzyckiego o amatorach i zrzeszeniach fotograficznych, w którym autor pisze m. i.:

„Mówimy ciągle o artystach fotografach, o ich potrzebach, zadaniach i celach, o ułatwianiu im ich pracy na dobro fotografiki polskiej; natomiast bardzo mało o tych, których pogardliwie nazywamy „pstrykaczami". A kimżeż są ci pstrykacze? Wszak to conajmniej 80% wszystkich amatorów. To są ci, na których trzyma się cały przemysł i handel fotograficzny. Jak często po pierwszym okresie zapału do fotografji, po sfotografowaniu w ciągu paru lat wszystkich krewnych i znajomych i nielicznych okolic, które się widziało, ogarnia amatora zniechęcenie i zobojętnienie, i aparat idzie do kąta. Bo skądże amator może się dowiedzieć o tej masie możliwości tworzenia rzeczy ładnych z motywów, znajdujących się tuż koło niego, na każdym kroku w jego życiu codziennem? Z podręcznika? Ależ podręcznik jest tylko suchą wykładnią pewnych zasad fotograficznych.

...Czy z pisma fotograficznego, w którem oglądamy przecudne obrazy naszych mistrzów? Także nie. Na obrazy te patrzy amator z zazdrością, wiedząc, że nigdy nie osiągnie nawet cząstki tego, co ogląda, bo przecież ci, którzy obrazy tworzą, to są jednostki obdarzone talentem, którego on nie posiada! A pisma zachęcają go właśnie do pracy nad osiągnięciem efektów dla niego niedostępnych, twierdząc, że tylko te prace zasługują na miano fotografji, reszta jest nic nie warta. W rezultacie nowa fala zniechęcenia. Skoro fotografją nie jest to, co może tworzyć przeciętny amator o przeciętnych siłach, to czy warto się tem zajmować nadal, czy nie lepiej pozostawić to zajęcie innym, silniejszym i zdolniejszym?

...Przygarnijmy tego skromnego, nieznanego żołnierza armji amatorów-fotografów, stwórzmy mu takie warunki należenia do zrzeszenia fotografów, ażeby czuł się w niem jak u siebie, dajmy mu do zrozumienia, że należąc do takiego zrzeszenia, jest on równouprawnionym członkiem, a nie pionkiem, który ma jedynie podziwiać wielkie dzieła, których poziomu nigdy nie osiągnie. Dajmy mu praktyczne rady w granicach tego, co osiągnąć może. Nagnijmy dyskusję fotograficzną do poziomu tego przeciętnego pracownika, a skutek tych wysiłków niewątpliwie opłaci się w krótce w postaci napływu nowych członków i wkładek.

...Należy pomyśleć, że niejeden z tych pstrykaczów mógłby być całkiem pożytecznym członkiem towarzystwa, nie ze względu na tworzone przez niego nieudolne obrazki, lecz uwagi na jego zamiłowanie ogólne do fotografiki polskiej, na zdolności organizacyjne, na posiadane uczucie piękna, zdolność krytycznej oceny dzieł cudzych i t. p.

„Wkońcu sądzę, że mogę śmiało w imieniu wszystkich amatorów zwrócić się z apelem do redakcyj „Fotografa Polskiego", „Miesięcznika Fotograficznego" i „Pol. Przeglądu Fotogr.". Niechże w pierwszym rzędzie złączą się nasze pisma fotograficzne w jedno piękne pismo, którem moglibyśmy się poszczycić wobec zagranicy! A amatorowie będą im nieskończenie wdzięczni, gdyż przez to uzyskają możliwość czytania wielu artykułów obecnie dla nich niedostępnych. Każdy z nich prenumeruje przecież najwyżej jedno pismo fotograficzne, z którego dopiero dowiaduje się, że w pismach wydawanych w innych miastach ukazały się te lub inne bardzo ciekawe artykuły...

...Złączcie się, Panowie, a będzie to z obopólną korzyścią tak dla was, jak i dla wielkiej rzeszy amatorów, gdyż koszt jednego większego wyda-



Kwiaty

Dr. T. Cyprian



Portret prof. P. D. Fot. Dr. J. Rodkowski

wnictwa będzie niewątpliwie mniejszy, niż koszt trzech mniejszych, a odosobnionych, amatorowie zaś uzyskają możność rozszerzenia zakresu swych wiadomości kosztem stosunkowo niewielkiej podwyżki prenumeraty!

„Czy co stoi ku temu na przeszkodzie? Czy istnieją jakieś zasadnicze, nie dające się usunąć rozbieżności w „polityce“ istniejących pism? Zdaje się, że nie. Wystarczy przyjrzeć się nazwiskom autorów artykułów: Świtkowski, Bułhak, Cypian, Wieczorek, Schönfeld tu, Schönfeld, Wieczorek, Cyprian, Bułhak, Świtkowski tam We wszystkich trzech pismach piszą te same osoby. Czy nie prościej byłoby pisać w jednem piśmie, a przez to samo pójść na rękę amatorom, którzy chcieliby czytać wszystkie artykuły wspomnianych autorów, a nie tylko te, które im daje pismo miejscowe? Gdyż wszystkie są one amatorom potrzebne i wszystkie dla nich ciekawe“.

Otóż rozbieżności żadnej w „polityce“ trzech pism naszych oczywiście niema; jednak złączenie ich w jedno nie byłoby ani łatwe, ani celowe, a pod względdm kosztów wprost niewykonalne. W artykule „Na co są inseraty“ (M. F. za wrzesień) pisał trafnie nasz współpracownik, że głównym dochodem czasopisma jest nie prenumerata, lecz reklama; po złączeniu zatem trzech pism w jedno dochody z inseratów nie potroiłyby się, jecz zostały takie same, jakie ma jedno z pism obecnych. Nowe pismo, z trzech powstałe, nie mogłoby dać potrójnej objętości artykułów, złączcnie trzech pism zatem oznaczałoby zmnicjszenie naszej prasy fotograficznej do jednej trzeciej części jej stanu obecnego, a to nie byłby ani rozwój piśmiennictwa naszego, ani korzyść dla czytelników.

W dalszej treści zeszytu mieści się artykuł J. Świtkowskiego „Ostrożnie z filtrami“, zawierający klasyfikację ortochromazji płyt i błon z różnych fabryk:

„Jeżeli dobroć barwoczułości różnych gatunków płyt podzielimy na trzy kategorje, a to „W“ (wysoce barwoczułe), „S“ (średnio) i „N“ (nisko barwoczułe), to dla „W“ wystarczy filtr całkiem jasny (migowy) z półtora lub dwukrotnem przedłużeniem naświetlenia, dla „S“ filtr średni (normalny, o gęstości 1 według Hübla) z przedłużeniem naświetlenia 3—5 krotnem, dla „N“ zaś filtr ciemny z 10—16 krotnem przedłużeniem. Do kategorji „W“ należą z gatunków więcej znanych płyty Orto Alfa i Stafra, Lumière'a S. E., Imperial Non-Filter, Westerdorpa Color, Perutza Ortho, Agfa Andresa, Photax Argus i Phillux, Sachsa Ortho i inne; do kategorji „S“ płyty Ultra Alfa, Agfa Chromo, Hauffa Flavin i Ortho, Imperial Ortho 1200, Gevaerta Sensima, Satrap Ortho i Ultra, etc., do „N“ zaś płyty innych gatunków, oznaczanych jako „ortochromatyczne“. Z błon ciętych, pakietowych i zwijanych wszystkie rzekomo ortochromatyczne należą do kategorji „N“, a do „W“ zaliczyć można tylko Schleussnera Viridin i błony Perutza.

Pozatam ważny jest odcień barwny oświetlenia. Dane wyżej przytoczone cdnoszą się do zdjęć w godzinach południowych; wieczorem i rano natomiast oświelenie bywa żółtawe lub różowawe. wtedy zatem dla kategorji „W“ filtr jest wogóle zbędny, dla „S“ wystarczy filtr jasny z 2—3 kretnem przedłużeniem naświetlenia, a dla kategorji „N“ filtr średni z 5—8 krotnem przedłużeniem. Filtry za ciemne, a więc te, które są odpowiednie do zdjęć około południa. dałyby wieczorem lub rano wartości tonów barwnych fałszywe.

Rzecz prosta, że do zdjęć przy żarówkach elektrycznych wszelkie filtry są wogóle niepotrzebne, gdyż światło to ma odcień żółto czerwonawy. Różnica między gatunkami płyt jest wtedy tylko ta przy jednakiej światłoczułości, że płyty kategorji „S“ wymagają w świetle żarówek przedłużenia 3—5 krotnego, a płyty „N“ nawet 10—16 krotnego, chociaż ich czułość w stopniach Scheinera równa się czułości kategorji „W“.

W dalszej treści podaje S. Schönfeld sposób „skutecznego wzmacniania negatywów“ (przez wybielenie w sublimacie i wywołanie w hydrochinonie z wodorotlenkiem, co można powtarzać dwu lub trzykrotnie), poczem następuje ocena nowej książki S. Kotańca „Techniki szlachetne“, obszerna „Poradnia“ (fotografowanie dzieci i ocena prac), a dalej list M. V. Grundherra, przewodniczącego T-wa monachijskiego, z oburzeniem na Komitet Salonu wileńskiego, że w katalogu pominął język niemiecki, oraz spokojna, ale druzgocąca odpowiedź J. Bułhaka (po francusku).

Ilustrują zeszyt dobre reprodukcje prac L. Lcwickiej, K. Składanka, E. Zdanowskiego, H. Mikolascha, J. Błażejowiczowej, M. Polańskiego, J. Dobrzańskiego i J. Matulewicza.

Polski Przegląd Fotograficzny (Poznań) poświęcił zeszyt sierpniowy jubileuszowi prof. J. Bułhaka. Po artykule wstępnym, omawiającym przebogaty plon 25-letniej pracy fotograficznej jubilata, następuje pogawędka tegoż na temat „Moja technika“, w której autor pisze słusznie:

„...we fotografice nie trzeba naprawdę tak wiele umieć, by przy zdolnościach czegoś dokonać... bo... fotografja (raczej fotografika) nie jest terenem dociekań optycznych, fizycznych i technicznych, gdyż do tego istnieją nauki chemji, optyki i technologji. Fotografja (znowu raczej: fotografika) ma jedynie na celu stworzenie ładnego obrazka i jako taka rządzić się powinna wpierw zasadami artystycznemi, a potem dop ero naukowemi. W pierwszym bowiem razie rozmija się z celem; czasami zapoczątkować może bardzo piękne odkrycia naukowe, ale zawsze i stale prowadzi do „wyrobu“ bardzo brzydkich obrazków“.

Dalej pisze ten autor: „Poznałem, zrozumiałem mowę, wagę i piękno tonów i od przelotnych powabów kompozycji rysunkowej... poszedłem dalej naprzód, czerpiąc w kompozycji malarskiej negatywu rozkosz ujmowania i utrwalania kolorowej gamy krajobrazu ziemi i nieba. Porzuciłem fotografję, by tworzyć obrazy".

„Wydaje mi się, że my fotograficy, zbyt pochopnie zapełniamy sobie głowę balastem naukowym i technicznym okruchami wiedzy wyrwanej zewsząd i niezwiązanej syntetyczną celowością, a przy tej niepotrzebnej manipulacji tracimy z oka cel główny i jedyny każdej, nietylko artystycznej fotografji; obraz, to jest wizerunek wyrazisty i przyjemny dla oka, wizerunek plastyczny, a więc zawsze, choćby to była reklama butów, zbudowany na zasadzie bryłowatościa masy i charakteru barwy. Że zadużo czytamy i uczymy się wiadomości zbytecznych i pozbawionych artystycznego pożytku, a zamało patrzymy i widzimy dokoła nas, zamało posiadamy wiadomości prostych i łatwych, ale stosowanych świadomie. Że zapominamy o celu, grzęznąc całe życie w środkach rzekomo do niego prowadzących.., W streszczeniu technika moja polega na następujących sprawach:

1. Wypatrzeć piękny motyw krajobrazowy i nie próbować go nawet szukać w czasie, kiedy go wogóle być nie może. Motyw, to nie przedmioty; to tylko ich układ, oświetlenie i barwa. Fotografik musi być meteorologiem i mieć jeden barometr w kieszeni, a drugi w oczach.

2. Oszacować dojrzale motyw na matówce i naświetlić go obficie, raczej za długo, niż za krótko.

3. Pracować długiemi ogniskowemi na płytach barwoczułych i bezodblaskowych. Nie wierzyć we wystarczalność wszelkich „Sans-ecran" i „Non-filter", i mimo zapewnień firmy stosować filtry zawsze (?), gdy są jakieś barwy.

4. Wywoływać racjonalnie, powoli i miękko, pirogallusem i glicyną.

5. Przy powiększeniach uwzględniać kontrastowanie kondenzora i dobierać najstaranniej właściwości papieru, najlepiej bromowego — ażeby nie zniszczyć harmonji światłocienia, lecz zachować i uwydatnić jego pełną gamę. Oto i wszystko".

Następuje omówienie ilustracyj przez B. Gardulskiego, pogawędka T. Cypriana „Po powrocie z wakacyj", Kącik krytyczny przez pierwszego i Przegląd prasy fachowej przez drugiego z tych autorów, obszerne sprawozdanie ze Zjazdu wileńskiego, nowości z przemysłu i bibljografja.

Ilustrują zeszyt dobre reprodukcje dzieł J. Bułhaka, dotychczas jeszcze nieznanych z czasopism.

Z PRASY ZAGRANICZNEJ

Photogr. Korrespondenz (Wiedeń) za sierpień zawiera rozprawę Lüppo-Cramera o znacznie rozpylonych emulsjach jodo i bromosrebrowych, dokończenie krytyki systemu Hüblowskiego przez Heisenbergą, dokończenie studjum Formstechera o postępach senzytometrji, pogawędkę Hendrycha o kinematografji w służbie zapobiegawczej wypadkom, rozprawę J. Świtkowskiego „Ueber winkeltreue Betrachtung von Stereskopbildern" z umotywowaniem warunków, w kórych stereoskop daje zupełne złudzenie plastyki przedmiotu, oraz wzmiankę Maksymowicza o działaniu fotograficznem światła padającego ukośnie. Dopełniają treści cytaty z czasopism, drobne wiadomości i bibljografja.

Fotograficky Obzor (Praga) w zeszycie 9. zawiera po artykule wstępnym Jeniczeka („Naprzód") rys dziejów fotografji czeskiej (okres przedprzewrotowy) przez Szebora, pogawędkę Fanderlika o fotografji stereoskopowej, (zalecająca nawet osobne wywoływacze i Tessar z ogniskową „conajmniej" 5·5 cm na rozmiar płyt 45 x 107), dalej przegląd nowości, drobiazgi, literaturę i patenty. Znakomite, jak zawsze, ilustracje są reprodukcjami prac uczniów Szkoły graficznej w Pradze.

Photofreund (Berlin) zastanawia się w zeszycie 15. nad przyczynami, dla których zrzeszenia fotograficzne w miastach niemieckich liczą tak mało członków jak n. p. Düsseloorf 40 członków na 400.000 mieszkańców, Essen 25 (na 440.000). Frankfurt 45 (na 460.000), Magdeburg 60 (na 300.000). Autor artykułu zaleca delegatom na zjazd związku zrzeszeń do Norynbergji „działać bardziej wszerz, bo w głąb szły związki już przez całe lata; wtedy nawet pójdą nieco wgórę". Nietyle jasne ile dowcipne. W innym artykule („Doświadczenia z podróży") stwierdza red. Frerk, jak często niesłuszne są skargi amatorów na fabryki kamer, gdyż winę złego fungowania tych kamer sami ponoszą wskutek niedokładnego zapoznania się z urządzeniem kamery lub nieodpowiedniego i niestarannego jej traktowania.

ROZMAITOŚCI

Sporządzanie wywoływacza metolhydrochinonowego. Jeśli przy rozpuszczaniu metolu na gorąco nastąpi zbrunatnienie, należy natychmiast wlać trochę roztworu 5% pirosiarczanu potasowego. Można też zapobiec zbrunatnieniu, jeśli do wody, w której chcemy rozpuścić metol, damy zaraz kilka kropel pirosiarczanu potasowego 5%. Kto chce mieć gotowy wywoływacz w jednym płynie, stężony do rozcieńczania 3—4 krotnego, powinien osobno na gorąco rozpuścić metol, siarczyn i hydrochinon z ewentualnym bardzo małym dodatkiem pirosiarczanu i bromek, oraz osobno potaż, obydwa płyny przesączyć i po ochłodzeniu dopiero zmieszać i napełnić małe butelki, możliwie zupełnie aż do szyjki. Duże bowiem butelki, raz napoczęte, powodują łatwy dostęp powietrza do płynu, który w miarę częstszego otwierania butelki szybko się rozkłada.

(*Nowości*).

NOWOŚCI Z PRZEMYSŁU

Gdyby dziś nam kto powiedział, że 8 x 2 = 16, mielibyśmy dla tej „nowości" tylko uśmiech politowania. Ale zdumienie usprawiedliwione w szeregach amatorów, zwłaszcza zwolenników małych formatów, budzi dziś fakt, że na podstawie tego prostego przykładu rachunkowego firma Zeiss-Ikon stworzyła nowy i idealny format małych obrazków.

Czy jednak potrzebne było tworzenie nowych formatów? — Tak; gdyż zaopatrywanie się w materjał negatywowy do znanych dotychczas małych kamerek natrafiało na trudność zawsze właśnie wtedy, gdy amator miał sposobność do szczególnie wartościowych zdjęć wspomnieniowych, jak w podróży i na urlopie. Zawsze wtedy słyszał na swoje zapytania po sklepach; „Błon na małe obrazki nie mamy, na składzie są tylko najwięcej używane wymiary 4 x 6½ oraz 6 x 9.

A teraz? Teraz stworzona nowo przez firmę Zeiss-Ikon (Drezno 134) kamerka „Kolibri" daje amatorowi możność uzyskiwania 16 obrazków wielkości 3 x 4 cm na wszędzie sprzedawanych cewkach błon na ośm zdjęć 4 x 6½ cm. Ta kamerka, przeznaczona wyłącznie na najszybszą gotowość do zdjęcia, zgrabna a mimoto elegancka, jest szczytem sprawności, nietylko wobec precyzji wykonania, lecz także przez połączenie wartościowych przymiotów: znajduje się w niej jasny Tessar Zeissa 1 : 3.5, nowa migawka Compur do 1/300 sekundy i godna uwagi skala oddaleń.

Zdarzenie nawet najprzelotniejsze, gdy jest ciekawe, można uchwycić kamerką „Kolibri", gdyż ona najszybciej i najmniejszym kosztem ujmie każde zdarzenie na negatywie. Minęły już sposobności przeoczone. A szczególnie amatorowi czynnemu zwróci się wobec niskich wydatków na materjał negatywowy w krótkim czasie cena nabycia kamerki, wynosząca złotych 400.

WIADOMOŚCI HANDLOWE

Biotessar 1 : 2·8 jest to nowy objektyw z fabryki Carl Zeiss, Jena, przeznaczony do kamer lustrzanych we formacie 6½ x 9, względnie 9 x 12. Kąt obrazu wynosi 40°, gdyż ogniskowa jest 13·5, względnie 17·5 cm. Objektyw jest złożony z sześciu soczewek; w przedniej części dwie skitowane i jedna osobna, w tylnej części trzy skitowane w całość. Waga jego jest o jedną trzecią większa, niż dawnego Tessara 1 : 2·7 tejże ogniskowej, ale korekcja znacznie lepsza.

Pozatem wydała fabryka Zeissa nowe objaśnienia sposobów używania swych filtrów żółtych (z doskonałą ilustracją na karcie tytułowej, jak szkodliwy może być filtr w krajobrazie, niszcząc perspektywę powietrzną), oraz tabele naświetleń do filtrów i tabele głębi ostrości do nasadek Distar i Proxar.

Cine Nizo 16, model D, jest nazwą kamerki nowego typu do zdjęć kinematograficznych na błonie 16 mm we wstęgach 30 m lub 15 m długości. Kamerka posiada napęd sprężynowy do zjęć samoczynnych obok napędu korbowego, objektyw o 25 mm ogniskowej i kosztuje z Cassarem Steinhoila 1 : 3 jasności 400 Mk, z Plasmatem Meyera 1 : 1·5 jasności 520 Mk, lub z Biotarem Zeissa 1 : 1·4 jasności 580 Mk.

Ta sama fabryka (Niezoldi & Krämer w Monachjum) wyrabia ponadto kamerkę kinową Cine Nizo 9½, model F, do zdjęć na wstęgach 9½ mm szerokości. Cena kamerki z anastygmatem Hermagisa 1 : 3·5 jasności 180 Mk, lub z Plasmatem Meyera 1 : 1·5 jasności 290 Mk. Kamerka posiada na-

pęd sprężynowy, oraz nasadki na objektyw do zdjęć bliskich.

„Plazmaty w służbie kinematografji“, taki tytuł ma nowa broszura fabryki H. Meyera w Görlitz, zawierająca wiele tabel praktycznych do posługiwania się Plasmatami 1 : 1·5 i 1 : 4·5. Broszurę tę wysyła fabryka na żądanie bezpłatnie.

Ponadto wydała ta fabryka broszurę (również bezpłatną) p. t. „Ein Bekentnis zur Photographie“, w której autor (A. Ranft) opisuje swe doświadczenia z różnemi serjami Plazmatów, oraz wnioski z tych doświadczeń, że te objektywy, jako sferoachromaty, przewyższają rzeczywiście inne anastygmaty wiernością rysunku i wzmożoną głębią ostrości.

NOWE KSIĄŻKI

„Bibljoteka Fotograficzna“. Pod tym tytułem podjęła księgarnia nakładowa : Trzaska, Evert i Michalski w Warszawie, szereg wydawnictw, na razie tylko dwóch autorów, a to W. Niemczyńskiego i S. Kotańca. Tom 2, 3, 6 i 7 tej „Bibljoteki“ obejmuje następujące podręczniki:

„Czy trudno fotografować?“ podręcznik dla początkujących z 7-ma ilustracjami przez W. Niemczyńskiego. Na 103 stronicach tekstu 16⁰ zajmuje się autor aparatami i przyborami fotograficznymi, daje wskazówki do sporządzania zdjęć, omawia wywoływanie i utrwalanle zdjęć, potem wyrób odbitek, a w zakończeniu podaje rady, co robić, aby negatywy były dobre. Zakres treści przystosowany jest dobrze do potrzeb początkujących i może im wystarczyć, cena książeczki jednak (Zł. 4·80) jest w porównaniu z jej zakresem dość wysoka.

„Wywoływanie płyt dobrze i źle naświetlonych“ przez tegoż autora zawiera na 110 stronicach tekstu następujące rozdziały : Płyty i filmy, Wpływ naświetlenia na jakość obrazu ujemnego, W jaki sposób powstaje obraz na płycie, Właściwości i przyrządzanie wywoływaczy, Wywoływanie płyt i filmów, utrwalanie, płókanie i suszenie negatywów. (Cena zł 5·80).

„Zbiór recept fotograficznych“ jest niejako wznowieniem znanego przed wojną „Brewiarzyka fotograficznego“ W. Wołczyńskiego, jakkolwiek treścią oczywiście dostosowuje się do czasów obecnych. Autor (również W. Niemczycki) zebrał na 260 stronicach książki różne przepisy na wywoływacze (adurol, amidol edinol, glicyna, hydrochinon, metol, paramidofenol, pirogalol, pirokatechina i mieszane), odczulacze (pinakryptol. fenosafranina), utrwalacze, przerywacze, odbarwiacze. osłabiacze, wzmacniacze, dalej lakiery, sposoby uczulania płyt na barwy i sporządzania filtrów (do zdjęć i do ciemnicy), sporządzania wtórników negatywów, proszków do światła błyskowego, poprawianie aparatów i objektywów (?), wreszcie drobne przepisy. Część druga zawiera przepisy na kąpiele złotujące, platynowe, siarczkujące, dalej na wywoływanie papierów i zabarwianie ich, na papiery platynowe i żelazowe (pauzy“?), pigmentowe, gumowe, białkowe, olejowe, ozotypowe, przeźrocza srebrowe, pigmentowe, autochromowe, kleje fotograficzne i drobne przepisy. Treść zatem jest bardzo obfita, niewiadomo jednak. w jakim zakresie sprawdził autor wartość tych przepisów doświadczeniem własnem. W dodatku, zawierającym chemikalja fotograficzne, podał autor obok nazw polskich tylko niemieckie, a pominął francuskie, angieskie. lub choćby łacińskie. Cena książki (zł. 12·80) na należy również do przystępnych.

„Szlachetne techniki w fotografji“ tworzą tom 7. tej Bibljoteki. Autor (Z. Kotaniec) przedstawił na 105 stronicach tekstu zasady technik pigmentowych, gumowych i olejowych. Powodów, dla których pigment zaliczył także do technik szlachetnych, autor nie wyjaśnia; z treści jednak wnioskować można, że książkę swą przeznaczył dla tych, którzy poza technikami srebrowemi żadnych innych nie znają. Książeczka ta dozwoli im w sposób przystępny zapoznać się ze zasadami technik chromianowych i farbowych, oraz dokonać pierwszych prób praktycznych w tych technikach; do dalszej pracy potrzebne im będą jednak podręczniki specjalne. Dodany do książki spis chemikaljów (nie chemikalij!) zawiera niektóre nazwy niezgodne ze słownictwem chemicznem polskiem, ale podaje obok nich nazwy łacińskie, co orjentację ułatwia. Cena książki jest zł 5·80.

„Podręcznik fotografji dla amatorów i zawodowców“ jest tytułem tomu 1-go Bibljoteki. Książka zawiera 350 stronic druku we formacie małej ósemki i 183 rycin w tekscie, oraz 16 tablic, i kosztuje zł. 12·80.

Autor podręcznika, W. Niemczyński, omawia kolejno różne działy fotografji, a więc objektywy, aparaty i przyrządy pomocnice, płyty, sporządzanie zdjęć, zabiegi negatywowe, fotogramy srebrowe, przeźrocza i powiększenia. W przedmowie wyjaśnia autor, że zabiegi trudniejsze (pigment, guma, fotografia trójbarwna, kinematograficzna i artystyczna) zamierza opracować w podręczniku odrębnym. Z tego stanowiska uznać można za dość wyczerpujące opracowanie rozdziałów o objektywach i kamerach, także o sporządzaniu zdjęć i pozytywów; nieco pobieżnie jednak potraktował autor omówienie płyt, błon, oraz techniki wywoływania (tej po-

święcił autor osobny podręcznik, jako tom 3. „Bibljoteki“). Na podkreślenie zasługuje obfite i nagół dobre ilustrowanie podręcznika rycinami, oraz dbałość o trzymanie się poprawnego słownictwa technicznego (drobne niedopatrzenia można wybaczyć, jak n. p. „zatrzask“ zamiast „migawka“, zdjęcia „migawkowe“, płyty „autochromatyczne“ i t. p.) Do książki dodana jest tabela (logarytmiczna) naświetleń.

Podjęcie wydawnictwa „Bibljoteki fotograficznej“ jest pomysłem bardzo szczęśliwym, wprowadza bowiem pewną jednolitość planu w opracowania różnych tematów przez różnych autorów, podczas gdy dotychczas pojawiały się nakładem różnych firm podręczniki, traktujące niemal równocześnie te same tematy przez różnych autorów. Firma „Trzaska, Evert i Michalski“ wydała tomy swej „Bibljoteki fotograficznej“ ze znaną starannością typograficzną i w gustownej szacie zewnętrznej, tomy te zatem, mimo cen niezbyt przystępnych, liczyć mogą na powodzenie wśród fotografów zarówno zawodowych, jak amatorów.

J. Świtkowski.

◊◊

ODPOWIEDZI REDAKCJI

Pan St. W., Markowce. O siarczkowaniu odbitek srebrowych podawaliśmy kilkakrotnie dłuższe i krótsze wzmianki. Trwałość takich obrazków jest conajmniej taka, jak niesiarczkowanych. Wątroba siarczana jest tu równie dobrze przydatna, jak siarczek sodowy.

Pan K. Z., Katowice. Dziękujemy serdecznie za słowa uznania; staramy się zawsze o dobór treści taki, aby k a ż d y Czytelnik mógł znaleść w niej coś dla siebie. Książka p. Bułhaka ma wyjść z druku z końcem roku; cena jej jest nam narazie nieznana.

Pani Z. O., Czaszyn. Fabryka „Alfa“ kończy obecnie nowy budynek na drugą lejarnię papierów; spodziewać się zatem można, że zdoła już produkować ich tyle, aby zawsze były w sklepach w zapasie.

Dr. F. S., Kraków. Która z kamerek jest lepsza, niełatwo rozstrzygnąć. Jeżeli idzie o wielki zapas materjału na zdjęcia, to góruje w tem „Eka“; gdy zaś pożądana jest precyzja, to może odpowie „Leica“.

dobrze do potrzeb początkujących i może im wystarczyć, cena książeczki jednak (Zł. 4·80) jest w porównaniu z jej zakresem dość wysoka.

„Wywoływanie płyt dobrze i źle naświetlonych" przez tegoż autora zawiera na 110 stronicach tekstu następujące rozdziały: Płyty i filmy, Wpływ naświetlenia na jakość obrazu ujemnego, W jaki sposób powstaje obraz na płycie, Właściwości i przyrządzanie wywoływaczy, Wywoływanie płyt i filmów, utrwalanie, płókanie i suszenie negatywów. (Cena zł 5·80).

„Zbiór recept fotograficznych" jest niejako wznowieniem znanego przed wojną „Brewiarzyka fotograficznego" W. Wołczyńskiego, jakkolwiek treścią oczywiście dostosowuje się do czasów obecnych. Autor (również W. Niemczycki) zebrał na 260 stronicach książki różne przepisy na wywoływacze (adurol, amidol edinol, glicyna, hydrochinon, metol, paramidofenol, pirogalol, pirokatechina i mieszane), odczulacze (pinakryptol, fenosafranina), utrwalacze, przerywacze, odbarwiacze, osłabiacze, wzmacniacze, dalej lakiery, sposoby uczulania płyt na barwy i sporządzania filtrów (do zdjęć i do ciemnicy), sporządzania wtórników negatywów, proszków do światła błyskowego, poprawianie aparatów i objektywów (?), wreszcie drobne przepisy. Część druga zawiera przepisy na kąpiele złotujące, platynowe, siarczkujące, dalej na wywoływanie papierów i zabarwianie ich, na papiery platynowe i żelazowe (pauzy"?), pigmentowe, gumowe, białkowe, olejowe, ozotypowe, przeźrocza srebrowe, pigmen-

...wodów, ... których pigment zaliczył także do technik szlachetnych, autor nie wyjaśnia; z treści jednak wnioskować można, że książkę swą przeznaczył dla tych, którzy poza technikami srebrowemi żadnych innych nie znają. Książeczka ta dozwoli im w sposób przystępny zapoznać się ze zasadami technik chromianowych i farbowych, oraz dokonać pierwszych prób praktycznych w tych technikach; do dalszej pracy potrzebne im będą jednak podręczniki specjalne. Dodany do książki spis chemikaljów (nie chemikalij!) zawiera niektóre nazwy niezgodne ze słownictwem chemicznem polskiem, ale podaje obok nich nazwy łacińskie, co orjentację ułatwia. Cena książki jest zł 5·80.

„Podręcznik fotografji dla amatorów i zawodowców" jest tytułem tomu 1-go Bibljoteki. Książka zawiera 350 stronic druku we formacie małej ósemki i 183 rycin w tekscie, oraz 16 tablic, i kosztuje zł. 12·80.

Autor podręcznika, W. Niemczyński, omawia kolejno różne działy fotografji, a więc objektywy, aparaty i przyrządy pomocnice, płyty, sporządzanie zdjęć, zabiegi negatywowe, fotogramy srebrowe, przeźrocza i powiększenia. W przedmowie wyjaśnia autor, że zabiegi trudniejsze (pigment, guma, fotografia trójbarwna, kinematograficzna i artystyczna) zamierza opracować w podręczniku odrębnym. Z tego stanowiska uznać można za dość wyczerpujące opracowanie rozdziałów o objektywach i kamerach, także o sporządzaniu zdjęć i pozytywów; nieco pobieżnie jednak potraktował autor omówienie płyt, błon, oraz techniki wywoływania (tej po-

Mimosa

Coś dla miłośników Leiki!

Zwolennicy Leiki umieją cenić dobre powiększenia; pozwalamy sobie zatem zwrócić Ich uwagę na papiery „ORTHOTYP“ i „BROMOSA“.

Na papierze „Orthotyp“ i „Bromosa-Spezial“ da się wydobyć bezwarunkowo wszystko, co najlepsze z każdego zdjęcia. Oba gatunki papierów odznaczają się subtelnemi stopniowaniami w światłach i cieniach. „Bromosa-Spezial“ jest gatunkiem papieru bromosrebrowego, który łączy w sobie łatwość przeróbki z wykwintnymi efektami artystycznymi.

„Orthotyp“ i „Bromosa-Spezial“ tworzą zatem idealny materjał na powiększenia z negatywów zdjętych Leiką, nie powinno ich zatem braknąć u żadnego miłośnika kamery Leika.

Przedstawicielstwo:

FELIKS BACHRACH i Ska

Gdańsk, Hundegasse 101.

Mimosa A.G. Dresden 21



Dobry gust każe żądać zawsze i wszędzie

Cellofix – samotonujący

Sidi – chlorobromowy (kolor czarno brązowy)

Labo – chlorobromowy (kolor niebieskawo czarny)